

Architecturaal voyeurisme. 2 ½ *dimensional* in deSingel

Freud schrijft in een van zijn ziektegeschiedenissen dat de interesse voor architectuur de sublimatie is van voyeurisme. Het kijken naar wat andere mensen doen, zonder dat die mensen daarvan op de hoogte zijn, wordt in de architectuurbeschouwing zowel verheugd als aanvaardbaar gemaakt. Kijken naar architectuur hoeft geen schuldgevoelens te veroorzaken, zoals het bespieden van mensen dat wel doet. Tegelijkertijd wordt de verbeelding uitgedaagd: het gaat immers niet om wat er gebeurt, maar om wat er zou *kunnen* gebeuren. De fantasie ontstaat dankzij architectuur, en de leegte van de ruimte houdt het verlangen hongerig. Films gewijd aan architectuur realiseren dus een prachtige droom. De kijker krijgt een blik cadeau, en die blik richt zich op een decor. Architectuur is echter een decor uit de werkelijkheid: wat er zich hier binnenkort zal afspelen, is niet geacteerd of gefingeerd.

In deSingel in Antwerpen worden, in de wandelgangen en achter gordijnen, 16 films getoond waarin de architectuur de hoofdrol speelt. Er is geen film denkbaar – met hier en daar een uitzondering – die niet bestaat dankzij architectuur. De films in *2 ½ dimensional: film featuring architecture* tonen echter architectuur, eerder dan haar te gebruiken voor iets anders. Het gaat om, zoals de folder het benadrukt, ‘het snijpunt tussen de verhalende en de representerende ruimte, de vertelling en beeldvorming op de rand van de tweedimensionale cinematografische en de driedimensionale architectonische ruimte: kortom de “tweeënhalfdimensionale overlap”.’

Curator Moritz Küng beperkt zich, wat het thematiseren van de tentoonstelling betreft, tot deze mediale toelichtingen. Ook de films zelf doen, zoals het kunst hoort, geen expliciete uitspraken over film of architectuur. Toch past de theorie van Freud hier wonderwel. We kijken nooit zomaar naar architectuur, maar naar een *beeld* van architectuur – een interpretatie of een vernauwing. Tonen is ook altijd een beetje vertellen. De in *2 ½ dimensional* verzamelde films kunnen daarom aansluiting vinden bij de tendens in de hedendaagse kunst die ‘referentialisme’ wordt genoemd. Veel hedendaagse kunstenaars ‘maken’ geen werk meer, maar refereren aan bestaand werk, van andere kunstenaars of cultuurproducenten. Het is de bewerking op het tonen zelf die het tot een vertellen kan maken, en die, anders gesteld, het voyeuristische plezier dat bij architectuurbeschouwing hoort, een kleur, een sfeer of een lading meegeeft. De nulgraad van die operatie lijkt in *2 ½ dimensional* het dichtst benaderd te worden in de films van Aglaia Konrad. Ze verkennen enkele brutalistische betonnen gebouwen uit de jaren zestig en zeventig. Konrad bootst in haar benaderingswijze het schijnbaar probleemloze karakter van deze architecturen na. De camera beweegt rustig en beheerst; de beelden zijn goed verlicht en helder; de architectuur is toegankelijk en spiegelt een bereikbare droom voor. Enkel de tijd die sinds de verwezenlijking van deze gebouwen is verstreken, stoort, zoals wanneer een woning onzichtbaar is geworden achter het groen.

In enkele films wordt er letterlijk een andere ondertoon geïntroduceerd door middel van een geluidsband. In *Film (Hôtel Wolfers)* van Dora García beweegt de camera zich langzaam voort in een verlaten huis waarvan de kalk van de muren valt. De locatie is het Hôtel Wolfers in Brussel, in 1929 gebouwd door Henry van de Velde. Tegelijkertijd horen we een man de film *Film* uit 1965 van de schrijver Samuel Beckett navertellen. *Film* gaat bij uitstek over het kijken: een man, vertolkt door Buster Keaton, is op de vlucht voor de blik van anderen. Door beelden van het werk van Van de Velde te combineren met een tekst over de angst om bekeken te worden, installeert García twijfel of schaamte bij de kijker en diens verlangen naar het kijken. Waarom is het dat we zo gretig en ongeremd naar deze architectuur kijken? Zou de

staat waarin deze architectuur verkeert onze blik niet moeten afwenden? Ook *Die Hütte* van Sophie Nys toont een gebouw – de berghut in het Zwarte Woud van de Duitse filosoof Martin Heidegger – en maakt het tonen tot vertellen door middel van geluid. De voice-over leest voor uit de roman *Alte Meister* van Thomas Bernhard, waarin Heidegger tot een onnozele kitschfilosoof wordt herleid. De lachwekkende maar waarachtige overdrijvingen van Bernhard, contrasteren met de neutrale beelden van het Zwarte Woud, van de hut, en van een vlakbij gelegen skipiste. Als het geluid overgaat in muziek van Schubert, lijkt Nys niets minder te willen onderstrepen dan het ‘stomme’ en primaire karakter van de architectuur. Over de hut van Heidegger kan men eigenlijk beweren wat men wil – het gebouw of de ruimte blijft er volstrekt onbewogen onder. Architectuur is, net als muziek en film, in essentie neutraal – of ze bezit alleszins geen overduidelijke boodschap of lading.

Natuurlijk kan ook dat besef worden aangepakt met filmische technieken. In *Sullivan's Banks* van Heinz Emigholz worden een achttal bankgebouwen van de Amerikaanse architect Louis Sullivan op een bijna onheilspellende manier in beeld gebracht. Het is alsof de blik zich weer bewust wordt van haar voyeuristische karakter, maar toch moet blijven kijken. In *Morning of the Magicians* van Joachim Koester worden de beelden van een huis in Sicilië haast tot abstracte voorstellingen van een overmeesterde architectuur. Dit huis werd in de jaren twintig inderdaad bezet door de beruchte occultist Aleister Crowley, die zich er samen met anderen overgaf aan uitzinnige experimenten met drugs en seksualiteit. De film *10104 Angelo View Drive* van Dorit Margreiter is het meest expliciet in de omgang met deze mechanismen. De titel verwijst naar het adres van de villa Sheats-Goldstein in Los Angeles, door John Lautner in 1963 ontworpen als een Hollywoodiaanse droom. Margreiter ensceneert in haar film een aantal tableaux vivants, die van de wellustige en decadente aard van deze architectuur geen geheim meer maken. De architectuur zet aan tot extreme fantasieën – of is het de filmindustrie van Los Angeles en van de westerse wereld, die ervoor zorgt dat elke camera of elk oog steeds meer en steeds verder wil? De films van Joëlle Tuerlinckx beantwoorden die vragen op een realistischer en – zo men wil – Europees manier. *Les 7 hommes qui marchent 'recto'* en *Les 7 hommes qui marchent 'verso'* worden getoond in de wandelgang van deSingel, en zijn ook op die plek opgenomen. De architectuur van Léon Stynen wordt als functionele circulatieruimte getoond, maar ook als kijk-ruimte: deSingel is een burgerlijk theater waarin beschaafd – en een beetje komisch – wordt gekeken naar anderen.

In verschillende gradaties stelt ook de rest van de tentoonstelling, de filmische én architecturale problematiek van invulling en bepaaldheid, van kijken en bekeken worden, van verlangen en teleurstellen, aan de orde. Natuurlijk heeft het iets bloedarmoedigs wanneer de kunst zich op realisaties uit het verleden moet richten om te kunnen voortbestaan. Voyeurs beschikken zelden over een volwaardig leven. Maar het maakt deze films, in een tijdperk zonder echte projecten, wél hedendaags en tijdloos. Het is niet van het verleden, van de gebeurtenissen of van de materie dat we moeten leren, als wel van de manier waarop we er naar kijken. Film en architectuur, zo toont *2 ½ dimensional* onnadrukkelijk maar onmiskenbaar, zijn vandaag de aangewezen kunsten om met dat eeuwenoude besef om te gaan.

Christophe Van Gerrewey